

صورة الرجل في الأعمال القصصية لنوال السعداوي



د. صلاح منصور خاطر (*)

(١)

مقدمة

تزخر المكتبة العربية بدراسات متنوعة عن المرأة ومشاكلها سواء من الناحية النظرية أو من الناحية التطبيقية، وربما لم يُشرك منحنى من مناحي حياتنا المعاصرة إلا ورُصِدَت فيه دراسة عن المرأة باعتبارها "تمثل شريحة تجسد قضية الوطن وتعكس المسار الفكري والسياسي له" (١) وبحيث صار موضوع المرأة- كما تقول الكاتبة الفرنسية سيمون دي بوفوار (١٩٠٨-١٩٨٦) (٢) - من الموضوعات المبتذلة لكثرة ما كتب فيه (٣) .

وقد كتب الرجل عن المرأة كما كتبت المرأة عن نفسها، ومع كثرة ما كتبه الرجل عن المرأة وقيّمته يبقى ما كتبه المرأة "جديرا بالدراسة والتحليل على أساس أن ذلك قد يكشف ليس فقط عن قدرة المرأة الإبداعية، بل إنه قد يساعد

(*) مدرس بقسم اللغة العربية - كلية آداب ، جامعة بنها .

أيضا على معرفة نظرة المرأة إلى نفسها وإلى الرجل وإلى العالم ومشكلاته، ونقارن ذلك بتصوير الرجل للمرأة وتصويره لها في كتاباته." (٤)

فالمرأة عندما تصور الآخر، وهو الرجل، إنما تصور جزءا من ذاتها؛ ذلك؛ لأن صورة الرجل هي امتداد لوعيها بذاتها، "فتصور الآخر هو امتداد لتصوير الأنثى، فهو يمثل جزءا من الذات كما تمثل الذات جزءا من وجوده" (٥).

وتعد المصرية نوال السعداوي (ولدت عام ١٩٣١) واحدة من اللواتي أثرين المكتبة العربية بعدد كبير من الدراسات حول المرأة العربية سواء أكانت تلك الدراسات دراسات فكرية كالمرأة والصراع النفسي، والوجه العاري للمرأة العربية، والأنثى هي الأصل، أم أعمالا إبداعية قصصية مثل: الغائب، وامرأة تحت نقطة الصفر، وامرأتان في امرأة، وجنات وإبليس، وغيرها من الأعمال (٦).

وهي في كل تلك الأعمال تعكس موقفا خاصا من المجتمع وقضايا المرأة بشكل عام، وترسم صورة للرجل تعبر من خلالها، بوجه خاص، عن وجهة النظر المتطرفة لحركة التحرر النسائي العربية التي تستمد معظم أهدافها من حركة التحرر النسائي العالمي التي تقوم على أساس "الاعتقاد بإمكان تغيير العادات والتقاليد الموروثة، والوصول إلى نوع من التقريب والالتقاء بين الرجل والمرأة، أو حتى قلب الأوضاع السائدة، والدعوة إلى استخدام العلم الحديث لإيجاد جنس ثالث من المرأة والرجل، وذلك باستخدام علم الوراثة وما أحدثه من تقدم." (٧)

بيد أن بعض هذه النزعات المتطرفة التي توصف في كثير من الأحيان بأنها اتجاهات ثورية أو متمردة لا تعبر بدقة عن الاتجاه السائد أو الغالب على حركة التحرر النسائي العربية الحديثة.

ولا يعنينا هنا مناقشة أفكار تلك الحركة بقدر ما يعنينا رصد أهم معالم الصورة التي رسمتها نوال السعداوي للرجل من خلال بعض أعمالها القصصية، خاصة الروائية منها، معتمدين في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي.

(٢)

الأب المجرد رمز السلطة المطلقة

في البداية نقول إن نجاح أي عمل قصصي يقوم على الصورة التي يرسمها القاص لشخصياته، بحيث "يقدم لنا تجربة إنسانية من خلال تصويره لمجموعة من الشخصيات في واقع محدد زمانيا ومكانيا". (٨)، هذه الشخصيات تكون قادرة على أن تقنع القارئ بصدق الحياة القصصية التي تصورها، "تلك الحياة المتخيلة في الرواية تجسد قضية يريد الكاتب أن يطرح من خلالها موقفا فكريا ورؤية خاصة إزاء واقع محدد تعيشه شخصياته الروائية" (٩).

ويبدو لنا من هذا الجانب أن نوال السعداوي لم تنجح في تقديم فن قصصي جيد، يعتمد على الشخصية وقدرتها على إقناع القارئ بصدق الحياة المتخيلة؛

إذ لجأت في معظم أعمالها إلى التجريد، فالرجل رجل من حيث هو رجل، والمرأة امرأة من حيث هي امرأة، "والتجريد بحد ذاته، وبخاصة في قضايا العلاقات الإنسانية، ليس له قوة برهانية مثلما أنه في الفن لا يصنع قصة جيدة." (١٠)

إن الأب- وهو أحد أطراف الثالوث (الأب-الشقيق- الزوج) الممثل للذكورة المتسلطة عند أنصار النزعة الأنثوية (١١) - حين يختزل إلى بعده الأوحـد كرجل لا بد أن يسقط عنه بعده كآب، ويصبح مجرد فرد في قطيع من الغنم يُعرَفُ أفرادـه باسم الرجال (١٢).

ويصير وجه الأب في قصة موت معالي الوزير سابقاً "كوجوه كل الآباء، ووجوه كل الآباء تبدو كذلك الوجوه الكرتونية التي كنا نشتريناها في يوم العيد، العيـان ليستا عينيـن إنما هما تقبان كبيران، حين ننظر داخلهما لا نرى شيئاً، والأنف قطعة بارزة من الكرتون، له أيضاً فتحتان ليستا إلا تقبين، وتحت الأنف شارب طويل (١٣) ."

وأصبح الأب عند فؤادة في قصة الغائب رمزا للجرثومة ف" البيت كان هادئاً نظيفاً في كل الأيام ما عدا يوم الجمعة، كان أبوها يُبَلِّلُ الحمام حين يستحم، وكانت مناديله قنرة دائماً.. تضعها أمها في الماء المغلي، وتقول لها: لأطهرها من الجراثيم.. وسألت المعلمة ذات يوم :

أين توجد الجراثيم يا بنات؟

فقال فؤادة بصوت عال ملئ بالثقة:

توجد في مناديل أبي (١٤)."

ولما ولدتها أمها رفعتها إلى أبيها فلما تبين أنها بنت أشاح بوجهه عنها ولم يقبلها ، وكان ذلك سببا كافيا لأن تكرمه زوجته وبالتالي كرهته فؤادة (١٥).

وتجرد والد فردوس في امرأة تحت نقطة الصفر من كل معاني الأبوة، فكان مثالا متجسدا لأنانية الرجل الذي تعود- كما تقول السعداوي- على أن يأخذ فحسب، تعود على أن رغبته هي التي تحركه فحسب، أما رغبة المرأة فهو لا يعرف عنها شيئا ولا يتصور وجودها" (١٦).

أنانية يمكن وصفها بكل شيء إلا بأنها كانت أبوية، فأبوها هو الأب الفقير الفلاح الذي يبيع الجاموسة المسمومة قبل أن تموت، ويبيع ابنته العذراء قبل أن تبور، ويسرق زراعة جاره قبل أن يسرقه جاره، ويضرب زوجته كل ليلة.. وحين يموت الولد يضرب الأم ثم ينام بعد أن يتعشى.. وحين تموت البنت يأكل عشاءه ثم ينام ككل ليلة.. وحين يأتي الشتاء ينتزع من ابنته غرفة الدفء ويتركها في العراء.. وينام شبعانا وأولاده جياع" (١٧).

والأب في رواية/مرأتان في المرأة هو الحاجز الضخم الذي يحول بضخامة جسمه، وصوته القوي الخشن، وكفه الكبيرة، وعينه الكبيرتين القابعتين في مدخل الباب بين بهية بطله القصة وبين نفسها الحقيقية، وحين

ترسم بهية أباهما تصنع له عيين حمراوين، وشاربا طويلا أسود، وكفا كبيرة، وأصابع تلتف حول عصا طويلة (١٨)، رمزا للقسوة والبطش والتسلط.

وقد فرحت فزادة في قصة الغائب بموت أبيها، لماذا؟ لأنه، أي أباهما، "لم يكن شينا معنا في حياتها كان مجرد أب، ولكنها فرحت لأنها أحست أن أمها فرحت وسمعتها بعد أيام تقول:

لم يكن له فائدة كبيرة.

واقتنعت بكلامها كل الاقتناع فماذا كانت فائدة أبيها"!!؟ (١٩).

وإذا كانت فزادة في قصة الغائب لم تعرف فائدة أبيها فإن سميز في قصة موت معالي الوزير سابقا عرف وظيفته، فوظيفة أبيه فقط هي أنه "قتل أمي قتلها لأنني أحببتها ولم أحبه، ويا ليتة أدرك أنه كان في إمكاني أن أحبه لو أنه أحبني، لكن أبي كان عاجزا عن الحب، كنت أدرك رغم أنني طفل أنه لا يحبني، ولا يحب أمي، وإنما يحب فقط أن يأكل وأن يشبع." (٢٠)

وقد تظهر صور الأب من خلال ثنائية الحضور والغياب، وهي ثنائية متضادة نجد فيها الرفض للأب والإنكار له حال وجوده، والحنين والبحث عنه عند فقده، ففزادة في الغائب، رغم أنها كانت تكره أباهما، أحست في لحظة من اللحظات بشئ من الندم وتأنيب الضمير؛ لأنها لم تبك أباهما حين مات، "فقد اكتشفت فجأة أنها تحب أباهما، وأنها تريد، تريد أن ينظر إليها، ..و أن يطوقها بذراعيه. ودفنت رأسها في وسادة الكنبه وأخذت تجهش بالبكاء . كانت تبكي

لأن أباه مات دون أن تبكي، وتمنت في لحظة أن يحيا أبوها ثم يموت مرة أخرى لتبكي، حتى يستريح ضميرها (٢١).

إنها حالة مرضية تعبر عن انقسام هذه الذات، وعدم وضوح الرؤية لديها، ففي حين أنها تكره أباه، وتكره معه كل جنس الرجال (٢٢) نراه تجن إليه (٢٣).

وهكذا جردت نوال السعداوي الأب من كل معاني الأبوة فلم تقدمه لنا في صورة الأب من حيث هو أب، فيه من الرحمة والشفقة والحب معين لا ينضب، لكن قدمته لنا في صورة تجريدية لا إنسانية مليئة بالقسوة والغلظة والأنانية والكره، وهي صورة بعيدة بعدا كبيرا عن الصورة الحقيقية للأب، وبالتالي لا يستطيع القارئ أن يتعاطف معها لافتقاد شخصياتها المصادقية، وبعدها عن الواقع، فغدت شخصيات نوال السعداوي تحمل وجهة نظر أحادية قصيرة فصارت أعمالها الإبداعية مجرد أعمال فكرية في قالب أدبي ينقصه الكثير من مقاييس نجاح القصة المعاصرة.

نقول سوسن ناجي عن نوال السعداوي أنها في رصدها لصورة الأب تعتمد إلى زج أفكارها على لسان الأب..ونفاجأ بسيل من الاعترافات التي تتسم في النهاية بروح المبالغة، التي لا تستهجن الرجل في المجتمع فحسب، بل تستهجن مجتمع الرجال ككل، وذلك من خلال ألفاظ وتشبيهات..تعكس مدى افتقار النص أو الصورة إلى عنصر التخيل، لتتكون في النهاية شخصية

مفتقرة إلى حرية الحركة، التي تمنح الشخصية القصصية صدقها وفعاليتها (٢٤).

(٣)

صورة الرجل بين الغياب والحضور

إن الصورة التجريدية التي رسمتها نوال السعداوي للأب في رواياتها لم تكن بمنأى عن الصورة العامة التي رسمتها للرجل باعتبار الأب، وقبل كل شيء، رجلا يمثل طائفة الرجال بكل ما فيها من قسوة وسيطرة وأنانية وغرور، يستوي في ذلك كل الرجال مهما اختلفت أشكالهم، وتعددت أسماؤهم:

" فالرجال الثوريون من ذوي المبادئ لا يختلفون كثيرا عن الرجال الآخرين، إنهم بذكائهم يحصلون على ما يحصل عليه الرجال الآخرون بأموالهم" (٢٥).

ورجال الحكم " نفوسهم شرهة مشوهة وشهواتهم للمال والجنس والسلطة لا حدود لها، ولا رقابة عليها (٢٦)". و " رغبة الامتلاك كالمرض المزمن ليس منه شفاء (٢٧)".

ورجال الدين مسخرون جميعا لخدمة الحكام فكلهم منافقون مخادعون يتظاهرون بغير ما يضمرون.

والأزواج قساة غلاظ انعدمت من قلوبهم المودة والرحمة والسكينة وحلت بدلا منها القسوة والغلظة (٢٨).

وبوجه عام، فكل الرجال عند نوال السعداوي فاسدون مجرمون بما فيهم "الآباء، والأعمام، والأخوال، والأزواج، والمحامون، والصحفيون، وجميع الرجال من جميع المهن (٢٩)" كلهم كلاب تحت أسماء مختلفة: محمد، وحسين، وفوزي، وإبراهيم، وبيومي.. (٣٠) ملامحهم القاسية الغليظة واحدة لا تختلف وصورهم الجسدية المنفرة متشابهة مكررة (٣١).

وفي حين أن جميع الرجال مجرمون فلا يمكن لأي امرأة أن تكون مجرمة، فالإجرام يحتاج إلى ذكورة، وقد أدركت ذلك حميدة في أغنية الأطفال الدائرية فقد "أدركت أن أي شئ يَقتل لا بد أن يكون مذكرا (٣٢).

وما دام جميع المجرمين في معسكر وجميع الأبرياء في المعسكر الآخر فما بين الذكر والأنثى ليس هو الحب بل الكره، كرهتهم فردوس في امرأة تحت نقطة الصفر فلم تكد ترى صورة لأي رجل إلا وتبصق عليه" (٣٣).

وما بين الرجل والمرأة ليس المودة والرحمة ولكنه الصراع، وإن شئت فقل حربا ضروسا لا تبقى ولا تذر، يُستخدم فيها كل الأسلحة التي تحقق للمرأة هدفها ولو كان ذلك على أشلاء الرجل، حتى ولو كان ذلك على أشلاء المجتمع الإنساني كله.

إن الهدم وليس البناء هو العلاقة التي تربط في نظر الكاتبة الرجل بالمرأة، فهدم الرجل، وهدم مجتمعه، وهدم كل ما يمت بصلة له هي اللغة التي تعرفها نوال السعداوي بدءا من غازلين بعض قصصها مثل:

موت الرجل الوحيد على الأرض

وسقوط الإمام

موت معالي الوزير سابقاً

حينما ينهزم الرجل،

ومرورا باختيارها لأسماء أبطالها من الرجال وبطلاتها من النساء، فهناك معسكران معسكر الأخيار تقف فيه: فؤادة، وبهية، وزكية، ونفيسة، وفريدة، وعين الحياة، وحميدة، ومن شاكلهم من الشخصيات الرجالية المثالية في نظر الكاتبة: سليم، وفريد، وحميدو، (لاحظ دلالات الأسماء وما ترمز إليه من قيم النفاسة والنقاء والطهارة والتفرد والسلامة)، ومعسكر الأشرار: ويمثله: حمزاوي، وكفراوي، وعلوي، ومحمد الساعاتي ..إلخ. ، (هي أسماء تحمل معنى الغرور والإحساس بالتميز والقدم)، وهي اختيارات يعبر مدلولها الرمزي عن رؤية الكاتبة، وحقيقة موقفها من الرجل، كما أنها تأتي وفق الخطة التي أعلنتها الكاتبة بهدم الرجل (٣٤).

وتستمر عملية الهدم وذلك بمحاولة شخصياتها المستمرة هدم الرجل والانتصار عليه، وقهره، وتبدو صورة هذا الرجل المهزوم المقهور (٣٥) في قصة حينما ينهزم الرجل واضحة عندما سيطرت عليه المرأة، هذا الرجل الذي لم يكن يريد أن يمتهن رجولته الغالية...أفاق بعد قليل شعر بأنه هو الذي

استسلم لها وليست هي التي استسلمت له، وشعر برغبة في أن يصفعها ويقول لها:

أنت لست امرأة أنت رجل!.

ولم يعرف لماذا حدث ذلك؟ لم يتصور أبدا أن تكون هناك امرأة مثله (أي رجل مثله)، فقد كانت هي الأخرى لا تريده هو بالذات، ولكنها كانت تريد أن تخضع رجولته المغرورة، أن تشعره وهو ذليل جريح يتعثر في استسلامه لها ويبيكي ضعفه وهزيمته بضعفه وهوانه، أن تلف حول عنقه خيطها الحريري وتشده وراءها، كانت مثله تنشد الانتصار بأي شكل وبأي ثمن (٣٦).

إن الأمر ما دام صراعا تاريخيا وأنثروبولوجيا ونفسيا بين الجنسين، كما تقول السعداوي (٣٧)، فإن الخوف هو الذي يسود بين الجنسين، خوف الرجل من المرأة وكره المرأة للرجل، ومن ثم تصبح الحياة غابة بين جنسين يحاول أحدهما أن يسوس الآخر، فالرجال في خندق والنساء في خندق وما بينهما صراع لا يهدأ له أوار، وتلاق لا ليصنعا من خلاله الحياة ولكن ليصنعا الفناء.

وحرى بمثل هذا الصراع ألا يحقق للمرأة حقوقها المشروعة؛ فالكراهية لا تولد عدلا ولا مساواة، فالرجل الذي في لاوعيه - كما تقول الكاتبة- قد تحول إعجابه بالمرأة الأم الآلهة القديمة، رمز الخصب والنماء التي تخلق الحياة، إلى كره لاإرادي كره فيه "أباه وأمه ونفسه وكل شئ.. كره العالم من حوله (٣٨) .. مثل هذا الرجل لن يكون سوى معول هدم وليس عامل بناء،

وكما لا تولد الكراهية عدلا ومساواة لا يولد الخوف مجتمعا سليما قائما على المساواة والعدل.

وقد أوقع هذا الكره الكاتبة في تناقض، إذ لم تدر بطلات رواياتها أنهن في سعيهن لتحطيم الرجل والقضاء عليه يحطمن ذواتهن؛ فانشغالهن بهدم الرجل باعتباره يمثل حلقة عثرة في سبيل تقدمهن أدى في النهاية إلى اضطراب وتناقض في التعبير عن رؤيتهن، فالكره أصبح هو الوحيد المتحكم في نظرتهم للعالم من حولهن فكما كرهن جنس الرجال بمختلف أشكاله كرهن أنفسهن وأنوثتهن.

فبهية شاهين في امرأتان في امرأة كرهت جنسها ورفضت أنوثتها فالتاء المربوطة في اسمها تربطها بقوائم البنات كاللجام الجلدي (٣٩).

كما كرهت راوية مذكرات طبية أنوثتها فهي تمثل لها قيودا من دمي تربطها بالسريير، فلا تستطيع الانطلاق، قيودا وصمتها بالعار والخزي تقيد جسمها. وكما كرهت نفسها كرهت جنس الرجال، فقد كانت تكره سراويلهم، وعيونهم المدببة النهمة، وشواربهم الكثة التي تبدو كالحشرات الميتة (٤٠).

ومع كراهيتهن الشديد لجنس الرجال نجدهن يبحثن عن رجل مثال (٤١) ليحقق لهن رؤيتهن للواقع من حولهن، رجل نحتتهن من خلال تخيلاتهن وتصوراتهن المريضة، فبهية شاهين في امرأتان في امرأة نحتت شخصية سليم الذي بدا كأنه بلا جنس، سليم ذلك الرجل الحلم الذي قابلته، الرجل

الثوري المؤمن مثلها بالتغيير، المخلص الذي يحمل من وجهة نظرها المستقبل الحر الإنسان الحقيقي ليكون بديل الأنا الحقيقية (٤٢).

ويقاوم حميدو في أغنية الأطفال الدائرية مقاومة شديدة رغبته في أن يكون امرأة أحيانا؛ فالمرأة في ذلك الوقت كانت تكلف بأعمال الخدم المهينة (٤٣).

وفريد في قصة الغائب "لم يكن أي أحد.. كان مختلفا، كان مختلفا عن الآخرين، وكيف كان مختلفا؟.. إنها لا تعرف تماما ولكن كان هناك شئ ما في عينيه لا تراه في عيون الرجال (٤٤)"

إن فريد شخصية خيالية غائبة" لا تعرف أين يمكن أن تكون؟.. عند أحد أقاربه؟ ولكنها لا تعرف أحدا من أقاربه، عند أحد أصدقائه، وهي لا تعرف أيضا أحدا من أصدقائه.. إنها لا تعرف إلا هو، فهي لا تعرفه تلك المعرفة التقليدية، لا تعرف ماذا كان أبوه، وكم قيراطا يمكن أن يرثه عنه، وكم يقبض كل شهر، ورقم البطاقة، وتاريخ الميلاد، إنها لا تعرف شيئا من هذه المعلومات، ولكنها تعرفه بلحمه ودمه (٤٥)"،

ويبدو التناقض في أن الكاتبة استبدلت قيда بقيد، فإن كان قد سعت إلى تحطيم جنس الرجال ونحت جنس آخر فإذا بها ترتبط بجنسها المنحوت، ويصبح قيда لها، قيда هي اختارته بل بالأحرى نحتته (٤٦) فقد" كان فريد يمتص آلامها وأحلامها، وتصبح معه بغير آلام وبغير أحلام، تصبح معه فؤادة أخرى غير التي ولدتها أمها، فؤادة بغير ماض أو مستقبل (٤٧)"، ولكن أين

هو فريد؟ من هو؟ إنها لا تعرف أحدا يعرفه، و لا تعرفه، أين هو؟ ولا تعرف
أكان موجودا حقا في يوم من الأيام؟ ربما كان وهما؟، وربما كان حلما؟ (٤٨)"

وتظهر تلك الصورة المنحوتة في شخصية فضل الله في رواية سقوط
الإمام فهو" يلتصق بها أكثر وأكثر يريد الفناء فيها، وهي تلتصق به أكثر
وأكثر تريد الفناء فيه، وكل منهما قد أصبح هو الآخر، هي أصبحت هو، وهو
أصبح هي، ولم يعد في الكون قوة تفصل الواحد منهما عن الآخر. (٤٩)"

وليست تلك الصورة المثالية المنحوتة للرجل إلا صورة الرجل المستأنس
أو المستأنث إن شئنا الدقة. إذ يغلب عليه الجانب الأنثوي، وذلك في مقابل
المرأة المسترجلة التي يغلب عليها طابع الذكورة- ولو تجاوزنا بعض الشيء
فربما كان صورة للجنس الثالث الذي تريده حركة التحرر النسائي الحديثة
استنساخه عن طرق علم الوراثة وما حققه من تقدم في هذا المجال (٥٠).

(٤)

السخرية .. أداة فنية

هذه هي الصورة الفكرية العامة التي رسمتها نوال السعداوي في أعمالها
الروائية للرجل، أما من الناحية الفنية فنعدُّ السخرية التي هي "هجوم متعمد
على شخص بهدف سلبه كل أسلحته، وتعريته من كل ما يتخفى فيه ويتحصن
ورائه" (٥١) ، أداة رئيسية تستخدمها الكاتبة في رسم صورة فنية وصفية
للرجل تنطلق من إطار صورة التجريد العامة، وفي إطار مبدأ الصراع الذي

استنته المرأة وأباحته فيه كل الأسلحة المشروعة وغير المشروعة لتحقيق هدفها بقتل الرجل والقضاء عليه.

وقد بدت السخرية في الصورة الكاريكاتورية اللفظية التي رسمتها للرجل، وهي صورة وصفية يغلب عليها المبالغة" لا لمجرد المبالغة في إحدى قسّمات الوجه أو الجسم ولكن لإدراك الفنان إحدى معانيها فيخرجه إلى السطح عن طريق التكبير-أي أنه لا يعارض الطبيعة بل يتبع خطوطها فيكبر بعضها ويصغر البعض الآخر بحيث يحطم التوافق الظاهري بين الملامح ويبرز الخلل الكامن- فمثلاً يركز الرسام على أحد ملامح الشخصية يلجأ الكاتب إلى تكبير خصيصة من الخصائص النفسية حتى يجعلها تغطي على سائر السمات التي تهيأها التوازن والاستواء، فكأنما هو يقدم لنا حالة تضخم مرضي لعنصر نفسي قد ينعكس في السلوك أو في الأفكار أو في المشاعر أو في العلاقات القائمة على هذه جميعاً. ومن ثم فنحن نواجه في كاريكاتير الشخصية اهتزاز النسب بين عناصر الشخصية لتكبير خصيصة نفسية بعينها وتضخمها أكثر مما ينبغي"(٥٢).

إن هذا التصوير الكاريكاتوري بدا عند نوال السعداوي بشكل لافت ومتسق مع نظرتها للرجل ووصفها له بالحيوانية، ولذلك نجد أن أغلب صورها الوصفية تسير على هذا النسق وتتبع رؤيتها وصراعها ضد الرجل وضد المجتمع الذي أفرزه. فأنف مدرس الدين في قصة الغائب مقوس كمنقار

البط (٥٣). وعم عثمان في قصة حينما ينهزم الرجل ذو شارب كث طويل كأنه حيوان بري يرقد على شفته العليا (٥٤).

وتتأهب الخال في قصة كانت هي الأضعف كالثور الملكوم، وحينما ينظر في المرأة يصطدم بصدر مشعر كصدر قرد، وبطن عالية كبطن امرأة حامل (٥٥). والزوج في مذكرات طبيبة أناه كبيرتين مفلطحتين كأذني أرنب (٥٦).

وبمجرد أن يغلق الرجل الباب مع امرأة يرتد حيوانا أعجم يمشي على أربع، أين قوته ؟ أين عضلاته ؟ أين سيطرته وزعامته ؟ ألا ما أضعف الرجل ؟ (٥٧).

وتستمر في هذا الوصف الحيواني للرجل فتفرح عندما تدخل كلية الطب وتكتشف ألا فرق بين الرجل والمرأة وأن المرأة كالرجل والرجل كالحيوان (٥٨).

ومحمد الساعاتي في قصة الغائب يبتسم ابتسامة لزجة، وعينه الجاحظتان ترتجفان من تحت زجاج النظارة كعيني ضفدع يتلصص تحت الماء العكر (٥٩).

وهمت فؤادة لتفتح النافذة فإذا برئيسها في العمل يزمر كحيوان مريض قائلاً: الدنيا برد لا تفتحي (٦٠).

وترسم صورة كاريكاتورية أشبه بمشاهد السينما الصامتة لوكيل الوزارة فقد "رأت أول ما رأت بوز حذاء رجالي أسود مدبب، تبعته ساق رفيعة قصيرة لبنطلون رصاصي له ثنية عريضة ومنشأة، ثم خرج رأس كبير مخروطي أبيض تتوسطه رقعة صلعاء صغيرة عكست فوقها ضوء الشمس كمرآة، ثم كتف رصاصي مربع، ثم الساق الثانية القصيرة الرفيعة.. وقبل أن يعلن السيد الوكيل عن خروجه تكون العربة السوداء في منتصف السلم تماما، والسائق في وضع الاستعداد واقفا تماما فاتحا الباب الخلفي بيده اليسرى ويده اليمنى متأهبة للارتفاع في اللحظة التي تهل فيها صلعة السيد الوكيل على السلم" (٦١).

والرجال في الترام في قصة امرأتان في امرأة وجوهم مصكوكة بمطرقة الحكومة كالنقود، جالسين متلاصقين في صمت ، أنصافهم السفلى ثابتة متحجرة فوق المقاعد ، وأنصافهم العليا تهتز بحركة بطيئة منتظمة كحركة الترام، جماجمهم الكبيرة متذبذبة كبندول الساعة، وأكتافهم العريضة بسبب حشو البدلة السميك متلاصقة، والكرافطة ملتفة حول أعناقهم كالمشنقة (٦٢).

وليست السخرية فقط في الصورة ولكنها تبدو في الحوار أيضا، وتتجلى تلك السخرية في هذا الحوار الذي يدور بين فؤادة وبين رئيسها في العمل، ففجأة قالت لمدير القسم بصوت عال مسموع:

إنني أعمل في قسم الأبحاث منذ ست سنوات، وأعتقد أن من حقي أن أقوم ببحث منذ اليوم ..

وكانما تفوهت بلفظ خارج أو كلمة نائية فامتعت صلعت باللون الأحمر،
وبدا شكله وهو جالس وراء المكتب كقرد يجلس فوق رأسه ويرفع مؤخرته
في الهواء، وفلتت من شفيتها ابتسامة لهذا المنظر فسمعتة يقول في غضب:

لماذا تبترسمين هكذا ؟

فقلت له: لك أن تحاسبني على الزمن الذي غبته، ولكن ليس من حقك أنت
تسألني لماذا أبتسم هكذا؟ أنا لا أقبل أن يدوس أحد مهما كان على حق من
حقوقى فأنا أعرف كيف أدافع عنها..

واستحل احمرار صلعتة إلى لون أصفر باهت فبدت كرأس شمامة، وقال
بصوت مندهش:

وما حقوقك التي دست عليها؟

فلوحت ببديها في الهواء وقالت:

لقد دست على حقين هامين من حقوقى:

أما الحق الأول فهو حقي في الابتسام.

وأما الحق الثاني فهو حقي المطلق في اختيار الطريقة التي أبتسم بها.

واتسعت عيناه المدقوقتان في وجهه، وأزاحتا عنهما بعض ما حولهما من
لحم مكتنز، وقال في دهشة بالغة:

ما هذا الكلام الذي تقولينه يا أنسة؟..

فقلت بغير إرادة:

من قال لك إنني أنسة...

واتسعت عيناه أكثر وهو يقول:

ألسنت أنسة؟!!

وهنا خبطت بيديها فوق المكتب وصاحت:

كيف يمكن أن تسألني هذا السؤال؟!!

من الذي أعطاك هذا الحق؟!!

اللائحة؟! (٦٣).

وتبدو السخرية في هذا الحوار الذي دار بين سمير بطل قصة موت معالي الوزير سابقا وبين مدرس الفصل، فبعد أن تعلم سمير الكتابة طلب منه المعلم أن يكتب اسمه: فكتب سمير.. فقال له:

اكتب اسمك بالكامل.

فكتب: سمير عزيزة..

كتب اسم أمه، فنظر المعلم إلى كراسته غاضبا، ثم شطب بقلمه الأحمر اسم عزيزة، وقال له:

اكتب اسم أبيك.

فكتب سمير آدم! (٦٤).

ويشبه هذا الموقف الساخر موقف فؤادة عندما سألت المعلمة أين توجد الجراثيم؟ فقالت بصوت ملئ بالثقة: توجد في مناديل أبي (٦٥).

(٥)

المفارقة وازدواجية الشخصية

ويكمل هذا الجانب الساخر في رسم صورة الرجل المفارقة التي، "كانت وما زالت، من المفاهيم الرئيسية في النقد الحديث، يسعى الناقد إلى البحث عنها في النص الأدبي باعتبارها عصب النص، ومنطقة التوتر الحارة فيه، بما تحمله من دلالات السخرية والتهكم والمرارة، وما تشي به من ثورة ورفض، وما تسعى إليه من كشف المتضادين: الحقيقة التي يؤمن بها المتكلم والمظهر الشكلي المرفوض: (٦٦)

والمفارقة المستخدمة هنا هي المفارقة القائمة على التضاد بين المظهر والمخبر، وبين الحقيقة والواقع، بين ما نؤمن به وما نفعله (٦٧)، ويمثلها بشكل واضح الوزير في موت معالي الوزير الذي لم يكن يعرف هل هو الذي يجلس في مقعده أم شخص آخر، وأي واحد من هذين الشخصين يكون.

ويمثلها الحاكم وأعوانه في سقوط الإمام فالبودي جارد بوجه الإمام المطاطي الذي كان يرتديه عندما ينوب الإمام فيسير بين الوزراء ولا يشك أحد أنه ليس الإمام، حتى هو لا يشك في نفسه، وإن ساوره الشك لحظة فإن

هتاف الجماهير يعيد إليه الثقة، ويمشي مرتدياً وجه الإمام رافعاً رأسه.. ثم بعد أن تنتهي مهمته يهبط إلى الدور الأرضي، ويخرج مع الخدم متنكراً في وجهه الحقيقي.

أما رئيس الأمن فقد منحه الإمام المنصب واللقب، وهو يرتدي النظارة السوداء، يرى الناس والناس لا تراه.

والكاتب الكبير واقفاً إلى جوار المعارض الشرعي يطل القلم من جيبه العلوي، وعينه اليمنى على العرش، وعينه اليسرى تتجه إلى شرفة الحريم.

والمعارض الشرعي عينه اليمنى على العرش، وعينه اليسرى على رئيس الأمن، يتبادلان الابتسام في الليل، يشربان نخب الصداقة والولاء، صديقان لدودان واحد في حزب الله والثاني في حزب الشيطان، وكلاهما شرعي أنجبته الإرادة العليا كالأخوين غير الشقيقين أمهما واحدة والأب رجلان، عدوان يجمعهما الكراهية وحب امرأة واحدة هي زوجة الإمام (٦٨).

كما تبدو تلك المفارقة في رواية موت الرجل الوحيد على الأرض، فالجميع عبيد لله لكنهم عبيد وقت الصلاة، وعبيد للعمدة في جميع الأوقات، والجميع يعلم أن في كفر الطين إله واحد يعرفانه، ويسهرون معه أحياناً أمام الدكان، ويسهلون له كل ما يريد، فالشيخ حمزوي أحياناً كان يشعر بقرب شديد من الله وبالذات ظهر الجمعة أثناء الصلاة حين يصطف من خلفه جميع الرجال وعلى رأسهم العمدة ذاته، يقفون جميعاً من ورائه لا يستطيع الواحد أن يحرك ذراعه أو يده أو حتى إصبعه إلا بعد أن يبدأ الشيخ حمزوي في تلك اللحظة، يدرك

الشيخ حمزاوي أنه أقرب إلى الله من أي رجل منهم وإن كان هذا الرجل هو العمدة ذاته، يعتمد أن يتلأ في قيامه وقعوده وركوعه وينظر من حين إلى حين بطرف عينيه إلى الخلف ليرى العمدة وصفوف الرجال وهم ينتظرون في خشوع أية حركة من رأسه أو يده أو حتى إصبع يده الصغيرة، على أن الصلاة مهما تلاك وأبطأ كانت تنقضي بعد دقائق، وينفض الرجال عنه بل إن بعضهم قد يدوس على قدمه وهم يهرولون خلف العمدة وفي أيديهم التظلمات (٦٩).

إن الرجال في نظرها أصحاب نظرة مزدوجة فهم آلات لإخفاء الحقيقة، يتصورون في أعماقهم أنهم يملكون الحقيقة. - يكونون هم الآلهة (٧٠).
إن الرجل حين يتهمها بأن لها وجهان ترد عليه بأن له أربعة وجوه، فهو كان يمثل عقبة في حياتها (٧١).

(٦)

خاتمة

لقد تآزرت الصورة الفنية، إذن، مع الصورة الفكرية في روايات نوال السعداوي في رسم صورة سلبية لجنس الرجال على اختلاف درجاتهم، صورة أحادية الجانب فيها جانب كبير من المغالاة، وخاصة صورة الأب الجاهل الأحق المتسلط الذي يمارس حضوره كسلطة مطلقة، ثم صورة الرجل الذي يمثل عندها وعند غيرها من أتباع حركة التحرر النسائي في

جانبها المتطرف نظاما رمزيا سلطويا ضاغطا يجب هدمه وإعادة بنائه من خلال نظام النزعة الأنثوية لكي تتحقق المساواة.

لقد انعكس هذا الصراع القائم على الهم عند نوال السعداوي على المستوى اللغوي فبدت لغتها لغة وصفية تحليلية ، تتبع من خلالها جزئيات الصورة والإمساك بظواهر الأشياء مما أدى بها في النهاية إلى التكرار والاعتماد على المباشرة .

فلغة الوصف التي استخدمتها الكاتبة والتي رصدت من خلالها التفاصيل الدقيقة لعناصر الصورة، وذلك عبر تصوير الموقف الواحد أو الحدث الواحد بكل جزئياته مهما كانت دقيقة لتكون أقرب إلى الواقع كان صدى لحياة القاصة النفسية ورؤيتها وتجاربها الفردية عبرت من خلاله عن ذاتها في تفاعلها مع الواقع والواقع الفني عبر الحركة والحوار (٧٢).

إن نوال السعداوي في إطار بحثها عن ذاتها تتبنى أيولوجية ، كما تقول سوسن ناجي، مفتتة لكل هوية مغايرة لهويتها، ثم الدخول بها في علاقة تسلطية مع الآخر لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة للذات، دون مقايضة باعتراف مماثل.. لذا يصل الصراع لديها تجاه الآخر إلى حد نفيه ورفضه من الوعي دون تحقيق بديل له في الواقع هذا الأمر انعكس بشكل سلبي على الصورة التي رسمتها للرجل كما انعكس على المستوى الفني فلم نجد نسيجا فنيا قصصيا متماسكا (٧٣).

لقد عجزت نوال السعداوي، في وجهة نظرنا، عن توصيل ما تريده عبر أدواتها الفنية؛ فقصصها، ونتيجة للانفعال السريع، تفتقد البناء الفني المتماسك أو الوحدة، إلى جانب حضور الذات المستمر في العمل الفني وفرضها لمشاعرها بدلا من خلق المعادل الموضوعي لهذه المشاعر.. مما أثر سلبا في تحويل فكرة الكاتبة المجردة إلى رؤية فنية متكاملة ومتوازنة للواقع (٧٤).

وننتج عن ذلك أن فقدت الأمور أحجامها الحقيقة واختل التوازن، لدرجة أن المرء يحار في وضع أعمالها الفنية في أية منطقة إبداعية، أفي حقل الرواية؟ أم في حقل الشعر؟ أم في حقل النثر الفني؟ أم في حقل السيرة الذاتية؟ خاصة وأن أعمالها، كما نظن. فقدت كثيرا من مقومات هذه الأعمال الإبداعية فجاءت في ثوب يغلب عليه الطابع الفكري، صحيح أنها أخلصت كل الإخلاص لدورها النضالي كما تري، وفكرها المتطرف كما نعتقد غير أن ذلك قد جاء على حساب أدبية النص، فلم نجد كبير فارق بين ما قالت نوال السعداوي في أعمالها الفكرية وما سرده في رواياتها الإبداعية. فتحوّلت قصصها إلى مجرد ترديد لأفكارها في أبحاثها ودارستها العلمية.

الهوامش والتعليقات

١. طه وادي، صورة للمرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص. ٣. ولتأكيد ذلك، انظر موقع القصة السورية على شبكة الإنترنت:

www.syrianstory.com

فستجد عشرات الدراسات عن المرأة وأدبها.

٢. سيمون دي بوفوار كاتبة وأديبة فرنسية، تعد من أشهر رائدات الأدب والفكر الفرنسي في القرن العشرين، ارتبط اسمها بالفيلسوف والأديب الفرنسي جان بول سارتر، كما ارتبط اسمها بقضية الدفاع عن المرأة وحقوقها، وقد اختيرت رئيسة للرابطة الفرنسية لحقوق المرأة، ولها مؤلفات عدة. انظر، عبد النور إدريس، سيمون دي بوفوار والجنس الآخر، بحث منشور على شبكة الإنترنت، موقع القصة السورية، www.syrianstory.com

٣. أحمد أبو زيد، المرأة والحضارة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مح. ٦، ١٩٩٠، ص. ١٨.

٤. طه وادي، صورة المرأة، ص. ٧. وانظر أيضا، سوسن ناجي، صورة الرجل في القصص النسائي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٦، ص٧. ولأهمية متابعة هذه الصورة، أعني صورة الرجل في أعمال المرأة الإبداعية عقد في تونس في شهر إبريل من عام ٢٠٠١ الدورة السادسة لملتقى المبدعات العربيات، وخصص لبحث صورة الرجل في

أدب المبدعات العربيات في الشعر والرواية والقصة والنص المسرحي، حيث قدم فيه مجموعة من الأبحاث التي تتعلق بهذا الأمر، ومن هذه الأبحاث:

- صورة الرجل في الشعر التونسي المعاصر من خلال بعض النماذج، للأستاذ الهادي الجطلاوي.
- صورة الرجل في إبداعات المرأة العربية، للأستاذة صباح أحمد
- الرجل من حيث هو شريك المرأة في المغامرة المعرفية للوجود، للأستاذة آمال موسى
- صورة الرجل كما ترسمها الأنثى في القصيدة المعاصرة، للدكتور صلاح فضل.
- صورة الرجل في إبداعات المرأة العربية، كتاب الإمام الشواعر نموذجاً، للأستاذ أحمد حيزم.
- صورة الرجل في شعر المرأة العربية، للأستاذ سهام الفريح.
- صورة الرجل بين الحضور والغياب، قراءة في ديوان النساء لجميلة الماجري، للأستاذة فوزية العلوي.
- الرجل في إبداع المرأة في النص المسرحي، للأستاذة ملحة عبد الله.
- مكونات صورة الرجل في خيال طفلة، للأستاذة نوال السعداوي.
- السرد النسائي العربي نحو إنتاج دلالات جديدة لمفهوم الرجل، للأستاذة زهور كرام.
- الفحولة والتأنيث ولعبة النسق المضمر، للدكتور عبد الله الغلامي.

- الرجل في أدب المرأة من منظور التحليل النفسي، للأستاذة آلفة يوسف.

- الوجه الخفي للرجل في خريطة الحب، للأستاذة سحر الموجي.

- الرجل المؤنث في سرد المرأة العربية، للدكتور محمد القاضي.

- صورة الرجل الخليجي في كتابات المرأة العربية من خارج المنطقة، للأستاذة هدى النعيمي. وفي الاتجاه نفسه قدم عزت عمر بحثا لنودة في الشارقة ومنشور على شبكة الإنترنت عن صورة الرجل في الكتابة القصصية النسائية الإماراتية. وهناك رسالة دكتوراه بعنوان: صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية، دراسة نقدية، أعدها، منصور المهوس، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، بالإضافة للعمل المتميز لسوسن ناجي عن صورة الرجل في القصص النسائي. وقد استفدنا منه كثيرا في هذه الدراسة.

٥. سوسن ناجي، صورة الرجل، صص، ٧، ٨.

٦. لنوال السعداوي أكثر من خمسة وأربعين عملا، تَرجم معظمها إلى أكثر من ثلاثين لغة. انظر جريدة:

El pais, 12 diciembre 2007

٧. أحمد أبو زيد، المرأة والحضارة، ص. ١٧.

٨. طه وادي، صورة للمرأة، ص. ٤٥.

٩. السابق، ص. ٣.

١٠. جورج طرابيشي، أنثى ضد أنثى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥، ص.

١٦.

١١. النزعة الأنثوية هي : نظرية العلاقة بين شطري المجتمع باعتبارها غير متساوية، وهي علاقة يمارس فيها أحد الطرفين - وهو الرجل - الظلم والإخضاع والقهر على الطرف الآخر - وهو المرأة - وهي تهدف إلى معالجة جذور هذا القهر، وقد نشأت هذه النزعة كحركة سياسية في المقام الأول ثم امتدت بعد ذلك إلى اتجاهات معرفية أخرى كالآداب والفن والفلسفة. انظر، عطيات أبو السعود، نبثشة والنزعة الأنثوية، فصول، مجلة فصول، ع. ٦٥، ٢٠٠٤-٢٠٠٥، ٣٦-٥٦، وانظر أيضا: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة في ومعجم إنجليزي - عربي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط. ١، ١٩٩٦، ١٩٠-١٩١، حيث يرى أن مصطلحات الصراعات الفكرية داخل الحركة نفسها تنتمي إلى البنية وعلم الاجتماع أكثر مما تنتمي إلى الأدب والتت.
١٢. جورج طرايش، أنثى ضد أنثى، ص. ١٧.
١٣. نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، دار الآداب بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. ٢، بيروت، ١٩٨٢، ص. ٢٨.
١٤. نوال السعداوي، الغائب، مكتبة مديبولي القاهرة ط. ٢، د.ت، ص. ١٨.
١٥. الغائب، ص. ٦٩.
١٦. جورج طرايشي، أنثى ضد أنثى، ص. ١٧.
١٧. نوال السعداوي، امرأة تحت نقطة الصفر، دار الآداب بيروت، د.ت، ص. ١٦.

١٨. نوال السعداوي، امرأتان في امرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٤، ١٩٨٣، ص. ٢٦.
١٩. نوال السعداوي، الغائب، ص. ١٨.
٢٠. نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقاً، دار الآداب، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص. ٤٣.
٢١. الغائب، ص. ٥٢.
٢٢. إن بهية شاهين كرهته مرتين: مرة لأنه أبوها ومرة لأنه رجل، أي كراهية مزدوجة. امرأتان في امرأة ص. ٩٦.
٢٣. سوسن ناجي، صورة للرجل، ص. ٢٢٩.
٢٤. السابق، ص. ٢٢٦.
٢٥. نوال السعداوي، امرأة تحت نقطة الصفر، دار الآداب ، بيروت، (د. ت) ص. ٩٧.
٢٦. السابق، ص. ٣٢.
٢٧. السابق، ص. ٦٠.
٢٨. الغائب، ص. ٣٥.
٢٩. السابق، ص. ١١٠.
٣٠. السابق، ١٥.
٣١. في أغنية الأطفال الدائرية استطاعت أن ترى ملامح الوجه، وتدرك أنها تشبه ملامح أبيها، أو أخيها، أو عمها، أو خالها، أو ابن خالها، أو أي رجل آخر. مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٨٣، ص. ١٨.
٣٢. ص. ٨٨.

٣٣. ص. ٤٧.

٣٤. سوسن ناجي، صورة الرجل، ص. ٣٥٠.

٣٥. تقول سوسن ناجي: "إن قهر المرأة للرجل بالفعل أو بالرمز يعد أسلوباً دفاعياً تتوجه به المرأة/ البطلة لمجابهة مآزقها التاريخي إزاء وضعية القهر التي فرضت عليها، بل إن الاستمرار في وضعية كهذه مستحيل من ناحية التوازن النفسي فلا بد للمرأة، وتحت كل الظروف من الإحساس بشئ من الاعتبار الذاتي، من وسيلة تضمن تحقيقاً للذات فعلياً أو وهمياً طالما استمرت وضعية القهر. انظر، صورة الرجل، ص. ٩٣.

٣٦. نوال السعداوي، حينما يهزم الرجل، ص. ٤٧. إن هدم كل أسلحة الرجل التي هي في نظر الكاتبة موضوعاً لتقييد المرأة وتكبيها وإذلالها مثل: قوانين الزواج التي هي نوع من الاغتصاب الجسدي للمرأة، وكالدين الذي في نظرها كان "من ضمن الأسلحة والمؤسسات التي يستخدمها الحكام في قهر النساء هو هدف الكتابة الإبداعية الحقيقية التي تعني، من وجهة نظر الكاتبة، "إعادة التفكير في كل شئ موروث وإن كان مقدسات، وإلى إعادة تفكيك القيم والأفكار والمقدسات التي تلعب دوراً في تشكيل القوانين السياسية والاقتصادية والأخلاقية في حياة الرجال والنساء" انظر، نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ط ٢، ١٩٩٠، ص. ١٠١، وانظر أيضاً، الكتابة بين الذكورة

والأنوثة وهوية النص، القاهرة ، نوفمبر ٢٠٠٦، مقال منشور على
صفحة الكاتبة على شبكة الإنترنت

٣٧. انظر، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، ص. ١٠١

٣٨. نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص. ٣٧.

٣٩. ص ٢٦..

٤٠. ص. ٨.

٤١. تري سوسن ناجي أنه من الصعوبة تحديد ماهية الرجل المثال، ذلك لأن
كلمة مثال ما هي إلا تقدير نسبي ، فما يراه مجتمع ما في ظروف ما
مثاليا قد لا يراه نفس المجتمع في ظروف أخرى غير مثالي..، صورة
الرجل، ص. ١٢٧.

٤٢. ص. ٨.

٤٣. ص. ٥٧.

٤٤. الغائب، ص. ٧.

٤٥. نوال السعداوي، الغائب، ص. ١٤.

٤٦. سوسن ناجي، صورة الرجل، ص. ٢٨٨.

٤٧. الغائب، ص. ٥٠.

٤٨. السابق، ص. ٦٢.

٤٩. ص. ٩.

٥٠. عطيات أبو السود، نبثشة والنزعة الأنثوية، ص ٤٩. وقد عبرت فؤادة
في الغائب عن هذه الفكرة، ففي معملها الكيميائي كانت تفكر ووصل
تفكيرها إلى فكرة جديدة . كادت تجن لها فرحا . نعم كادت تجن،

وتتلفت حولها في دهشة ، وترى الناس تسير وكأنها كائنات من غير نوعها وهي ..! هي شئ آخر!.. الغائب ص. ٨٧.

إن فؤادة كانت تحس بأن فيها شيئاً ما ليس في الآخرين، لأنها لن تعي وتموت ويبقى العالم كما هو. كانت تحس في رأسها حركة، فكرة جديدة، لا تعرف كيف تتطرق بها. الفكرة كانت في رأسها صاحبة وحية، لكنها لم تكن تخرج. كأنما كانت تصطدم بجدار سميك.. أكثر سمكا من عظام رأسها. ص ١١٨.

وفي الحب في زمن النفط" في طفولتها امتلأ رأسها بهذه الفكرة. وأفكار أخرى بلا عدد... الزواج مضاد للعقل،.. وأنها شهدت موت أبيها وهي جنين في بطن أمها، وابتهجت بذلك الحادث السعيد إلى حد الانزلاق من الرحم. الحب في زمن النفط، غريبة للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٦، مكتبة مدبولي، ص ١١٤. وفي مذكرات طبية. إن الرجال أصبحوا في نظرها مجرد مخلوقات غريبة ذات الأصوات الغليظة والشوراب.. لقد خلقت لنفسها عالماً خاصاً من صنع خيالها... جعلت من نفسها إلهة وجعلت من الرجال مخلوقات عاجزة غبية تقوم على خدمتها منكرات طبية ، دار المعارف، ط٢، ص. ١٠.

٥١. نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، : قضايا المصطلح الأدبي، مج٧، ع٣، ٤، إبريل - سبتمبر، ١٩٨٧، (١٣١-١٤١)، ص. ١٣٧. وقد جاء في المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، السخرية في الأدب اعتماد ألوان الهزء وصنوف الدعابة والهزل والمرح والمزاح في مقابل الجدية والترصن. وهي ميزة تحلى بها كثير من الأدباء على

مر العصور، وأسلوب قلما خلا أدب أمة من نهجه ومن بحث في دوافعه وغاياته والكشف عن مقوماته وأبعاده. والأدب الساخر تيار بارز في الآداب العالمية، وهو على اختلاف ألوانه يتسم غالبا بروح النقد اللاذع إلى كونه في كل حال مستحبا لما ينطوي عليه من جد عميق ستره الهزل الرقيق والهزء الرشيق. إعداد: د/ إنعام فوال عكاوي، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م، صص. ٥٧٨، ٥٩٧. كما ورد معنى كلمة السخرية في دائرة المعارف البريطانية مج ١٢ ص ٦٣٧ بمعنى Sarcosm وهي طريقة في الكلام يحجب فيها المعنى الحقيقي، أو يعارض المعنى الحقيقي باختيار كلمات معينة، وتخلط فيها هذه الكلمة دائما بكلمة irony والتي تتبع أساسا من موقع الاستهجان، ويتكلم فيها بطريقة توحى بالاشمئزاز بينما تتبع كلمة satire من موقع الشعور بالضدية ويتكلم فيها بطريقة توحى بالاستهزاء، ومن معاني هذه الكلمة التظاهر بالجهل أثناء المناقشة. ويقصد به السخرية أو التهكم أو التعبير الساخر ومن معاني السخرية أيضا كلمة mockery فهو إنتاج أدبي يهاجم فيه الأديب الناس والتصرفات والأفعال والمعتقدات بسخرية وتهكم.

٥٢. محمد عناني، فن الكوميديا، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٨، صص ٢٩ - ٣١.

٥٣. نوال السعداوي، الغائب، ص. ٦٢.

٥٤. نوال السعداوي، حينما ينهزم الرجل، ص ٤٧.

٥٥. نوال السعداوي، كانت هي الأضعف، ص. ٣٧.

٥٦. ص. ٧٠.
٥٧. السابق. ص ٨١.
٥٨. السابق، ص. ٣٢.
٥٩. نوال السعداوي ، الغائب، ص. ٣٩.
٦٠. السابق، ص. ٤٠.
٦١. السابق، ص. ٤١.
٦٢. نوال السعداوي ، امرأتان في امرأة ، ص. ٣٨.
٦٣. السابق، ص. ٤٢.
٦٤. نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص. ٣٨.
٦٥. نوال السعداوي، الغائب، ص. ١٨.
٦٦. السيد فضل، لغة الخطاب وحوار النصوص: دراسة في ديوان ناجي، منشأة المعارف، د. ت، ص ٣٣. ويرى Booth أن المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين: أحدهما صانع المفارقة، والآخر قارئها، بطريقة يقدم فيها صانع المفارقة النص بأسلوب يستثير القارئ، ويدعو إلى رفضه بمعناه الحرفي ، لصالح المغنى الخفي الذي هو غالبا المعنى الضد، والقارئ في أثناء ذلك يجعل اللغة يصطدم بعضها ببعض بحيث لا يهدأ له بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يريده ليستقر عنده. انظر نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، : قضايا المصطلح الأدبي، ص. ١٣٢.
٦٧. تؤكد السعداوي في كثير من مقالاتها هذا الأمر، أعني ازدواجية الشخصية، ففي مقال لها عن ازدواجية النخبة المصرية السياسية

والأدبية المنشور بتاريخ ٢٥-٢-٢٠٠٦، على صفحتها على شبكة الإنترنت، ترى أن المرأة المصرية تربت في ظل ثقافة سياسية وأدبية مزدوجة، وقد عاشت في كنف حكومات مزدوجة تعلن عن الحرية والديمقراطية قم تمارس القمع والاستبداد والقهر لكل من يخالفها الرأي.. ثم تقول أننا في حاجة إلى إلغاء الفصل التعسفي بين القول والعمل وبين الفكرة والكتابة؛ لأن هذا الفصل في النهاية يؤدي إلى يؤدي في النهاية إلى فساد الحياة الثقافية والحياة السياسية.

٦٨. نوال السعداوي، سقوط الإمام، ص. ٩.

٦٩. نوال السعداوي، موت الرجل الوحيد ص. ٥١.

٧٠. الحب في زمن النفط، ص. ١٣٥.

٧١. السابق، ص. ١٤٣.

٧٢. انظر سوسن ناجي 'صورة الرجل، ص، ٣٧١.

٧٣. صورة المرأة ص. ٢٨٥.

٧٤. انظر سوسن

أهم مراجع البحث

أحمد أبو زيد:

- المرأة والحضارة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مح. ٦، ١٩٩٠.

إنعام فوال عكاوي

- المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني،

مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١،

١٤١٣هـ - ١٩٩٢م،

جورج طرابيشي

- أنثى ضد أنثى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥.

سوسن ناجي

- صورة الرجل في القصص النسائي، المجلس الأعلى للثقافة.

السيد فضل

- لغة الخطاب وحوار النصوص: دراسة في ديوان ناجي، منشأة

المعارف، د.ت،

طه وادي

- صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف،

القاهرة، (د.ت).

عطيات أبو السعود

- نيتشة والنزعة الأنثوية، فصول، مجلة فصول، ع. ٦٥، ٢٠٠٤.
- ٢٠٠٥، ٣٦-٥٦.

محمد عناني:

- المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة في ومعجم إنجليزي-عربي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط١، ١٩٩٦.
- فن الكوميديا، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٨.

نبيلة إبراهيم

- المفارقة، فصول، : قضايا المصطلح الأدبي، مج٧، ع٣، ٤، إبريل- سبتمبر، ١٩٨٧، (١٣١-١٤١).

نوال السعداوي:

- موت معالي الوزير سابقا، دار الآداب بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. ٢، بيروت، ١٩٨٢.
- الغائب، مكتبة مدبولي القاهرة ط٢، د.ت.
- امرأة تحت نقطة الصفر، دار الآداب بيروت، د.ت.
- امرأتان في امرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٤، ١٩٨٣.

- موت معالي الوزير سابقا، دار الآداب، بيروت، ط٣، ١٩٨٣..
- أغنية الأطفال الدائرية مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٨٣.
- دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ط٢، ١٩٩٠.
- الحب في زمن النفط" غريبة للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٦، مكتبة مدبولي .